

marianne moore

Por Donald Hall, 1960

La poesía norteamericana es una gran literatura y recién ha alcanzado su madurez en los últimos cuarenta años: Walt Whitman y Emily Dickinson en el siglo pasado fueron excepcionales ejemplos de genio, pero vivían aislados en un medio hostil. Una sola década dio a los EE.UU. las figuras más importantes de nuestra poesía moderna: Wallace Stevens nació en 1879 y T. S. Eliot en 1888. A la década que va entre una y otra fecha pertenecen H. D. Robinson Jeffers, John Crowe Ransom, William Carlos Williams, Ezra Pound y Marianne Moore.

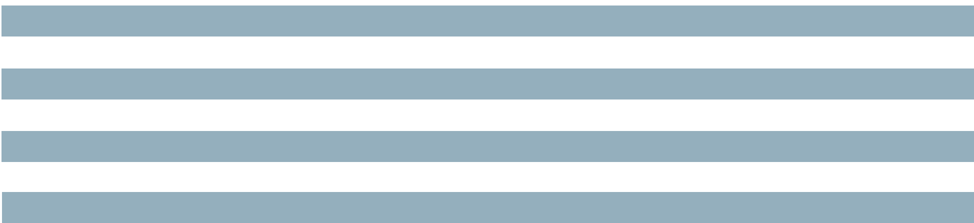
Marianne Moore, sin duda la mujer más importante en el panorama de la literatura norteamericana moderna, comenzó a publicar durante la Primera Guerra Mundial. Su obra fue publicada y elogiada en Europa por los expatriados T. S. Eliot y Ezra Pound. En Chicago, la revista *Poetry* de Harriet Monroe, que dio a la nueva poesía un sitio de exhibición duradero, también la publicó. Pero Moore fue esencialmente una poetisa de Nueva York, del grupo del Greenwich Village que fundó revistas como *Others* y *Broom.* Los poetas con quienes estuvo más vinculada fueron Alfred Kreymbourg, William Carlos Williams y Wallace Stevens, representantes locales de esa generación milagrosa.

Marianne Moore no se ha establecido en Bloomsbury ni en Rapallo sino en Brooklyn. Al abandonar el Village en 1929, se mudó allí al edificio de departamentos en el cual vive todavía. Para visitarla, hay que cruzar el puente de Brooklyn, doblar a la izquierda en la avenida Myrtle, subir la cuesta durante dos o tres kilómetros y después doblar a la derecha en su cuadra. La calle está bordeada por una doble hilera de árboles y cerca del departamento de Moore, a muy poca distancia, hay un almacén y también una iglesia presbiteriana, a la cual asiste la poetisa.

La entrevista se llevó a cabo en noviembre de 1960, el día anterior a las elecciones presidenciales. Se entra en el departamento de Moore por un corredor largo y angosto. A la derecha están los cuartos y al final del corredor hay una amplia sala de estar que da a la calle. En el estante superior de una biblioteca que ocupaba todo el pasillo, había un prendedor con la figura de Nixon.

Moore y el entrevistador se sentaron en la sala de estar, micrófono de por medio. Había pilas de libros por todas partes. Sobre las paredes, una gran variedad de cuadros. Uno proveniente de México, regalo de Mabel Dodge; otros eran ejemplos de esos óleos pesados, color té, que los norteamericanos colgaban en sus paredes antes de 1914. Los muebles eran oscuros y pasados de moda.

La señorita Moore fue tan escrupulosa como siempre y respondió con un humor que sus lectores seguramente reconocerán. Cuando remataba una frase con una expresión particularmente ingeniosa, o incluso mordaz, observaba rápidamente al entrevistador para ver si lo había divertido y luego se reía con suavidad. Después, Moore condujo al entrevistador a un restaurante de la zona, adonde lo invitó con un almuerzo exquisito. Al salir, decidió no ponerse el prendedor con la figura de Nixon porque desentonaba con el tapado y el sombrero.



marianne moore

Me pregunto lo que Bryn Mawr significó para usted como poeta. Ha dicho que la mayor parte del tiempo se la pasaba en los laboratorios de biología. ¿Le gustaba la biología más que la literatura como tema de estudio? ¿Le parece que ese entrenamiento influyó en su poesía?

–¿Si los estudios de laboratorio afectaron mi poesía? Claro que sí. Los cursos de biología –biología menor, mayor e histología– me resultaron fascinantes. En realidad, pensaba estudiar medicina. La precisión, la economía de expresión, la lógica empleada para alcanzar fines desinteresados, dibujar e identificar, liberan la imaginación, o al menos –según me parece– ejercen alguna influencia para que eso suceda.

–Veamos un poco. Después de su graduación en Bryn Mawr, usted enseñó en la Escuela Carlisle Indian. Luego se mudó a Nueva York, en 1918, y allí enseñó en una escuela privada y trabajó en una biblioteca. ¿Estos trabajos tienen algo que ver con usted como escritora?

–Me parece que sirvieron para fortalecer considerablemente mis músculos y mi acercamiento mental a las cosas. El hecho de trabajar como bibliotecaria fue una gran ayuda, una ayuda tremenda. La señorita Leonard de la sucursal Hudson Park de la Biblioteca Pública de Nueva York, que se encuentra frente a nuestra casa, vino un día a visitarme. Yo no estaba y ella le preguntó a mi madre si a mí podía interesarme trabajar en la biblioteca, ya que me gustaba tanto leer y hablar de libros con la gente. Mi madre respondió que no, que lo dudaba; los hijos de los zapateros que nunca tienen zapatos: si trabajaba allí, no tendría tiempo para leer. Cuando volví a casa y ella me transmitió el ofrecimiento, dije: "Sí, acepto. ¡Me parece perfecto!". Mi única condición fue que trabajaría sólo medio día. Si hubiera trabajado con horario completo o tal vez durante la noche, haciendo horas extras, como los mecánicos, seguro que no habría sido perfecto. Como trabajo ad honorem nos pedían que reseñáramos libros y a mí me gustaba mucho. No cobrábamos pero podíamos opinar. Me encantaba. Creo que todavía conservo copias en carbónico de aquellos resúmenes. Esas reseñas eran siempre positivas, extrayendo de lo peor lo mejor. Yo siempre me preguntaba por qué nunca me concedían el honor de darme un libro de arte o de medicina o incluso de historia o de crítica. Pero no, siempre me daban libros de ficción, ficción de cine mudo.

–¿Envió sus poemas a algunas revistas antes de que *The Egoist* publicara su primer poema?

–Debo de haberlo hecho. Yo tenía una pequeña curiosidad, una libreta chiquitita de tres por tres donde anotaba sistemáticamente todo lo que enviaba a las revistas, cuándo lo recibía de vuelta, si lo aceptaban o no, y cuánto cobraba por eso. Lo hice durante aproximadamente un año, creo.Ahora ya no puedo ocuparme de esas cosas. Pero no recuerdo haber enviado algún material sin que me lo pidieran.

En este momento, tengo tres trabajos remunerados, y cada uno de ellos interfiere con el otro... no sé cómo hacer para escribir algo. Si aparece una idea que promete, la anoto y la dejo reposar. Eso no significa que forzosamente vaya a hacer algo con eso. Tengo varias cosas pendientes en *The New Yorker*. Y les dije a ellos: "Podría ser que no escriba nunca más", y la verdad es que no deberían tener expectativas de que lo haga. Oh, nunca conocí a nadie que tuviera tanta pasión por las palabras y tantas dificultades para decir las cosas como yo. Raras veces lo que digo me satisface. Cuando lo logro, es porque me olvido de que estoy tratando de hacerlo. Escribí varias cosas para *The New Yorker*, y realmente *quería* escribirlas.

–¿Cómo empieza para usted un poema?

–Una frase armónica surge en la mente –o una palabra o dos, digamos– por lo general en forma simultánea con algún pensamiento u objeto igualmente atractivo: "Its leaps should be *set* / to the flageolet": "Kattydid-wing subdivided by *sun* / till the nettings are *legion*". Me gustan los ritmos ligeros, las rimas sutiles y las rimas visibles pero no pomposas: Gilbert and Sullivan:

Pero ante la gente
logramos, en lo aparente
ser del miedo tan ignorantes
como el que tenemos delante

Soy una apasionada del ritmo y del acento y la versificación me obsesiona. Considero que la unidad es la estrofa y por eso me arriesgué a colocar guiones al final de cada verso. Pero cuando descubrí que los lectores veían el guión distrayéndose del contenido, abandoné la idea de seguir usándolos.

Mi interés por La Fontaine surgió completamente al margen del contenido. Me conquistó esa especie de cortesía quirúrgica que le es propia.

Me temo que en Francia se venera la apariencia
Mientras que la rara eminencia
sólo designa arribismo

Me gusta la sílaba sin acentuar y la rima aproximativa apenas acentuada:

Al amor y a su ceguera
Tal vez haya que estar agradecido
Que lo digan los amantes. A un hombre solo le falta criterio

–¿Qué fue lo que la llevó, por su formación o sus lecturas, a escribir como lo hace? ¿El imagismo significó una ayuda para usted?

–No. Siempre me pregunté por qué habrían adoptado ese término.

–La cualidad descriptiva de sus poemas no tiene nada que ver con ellos, ¿no es así?

–No; realmente creo que no. Yo me lamentaba un poco de sentirme una paria, o al menos de no tener alguna conexión con algo. Pero siento una verdadera gratitud hacia *Others*.

–¿De dónde proviene, en su opinión, el estilo de su escritura? ¿Se produjo por acumulación gradual, extraída de su personalidad? ¿O reconoce antecedentes literarios?

–No, que yo sepa. Ezra Pound dijo: "Alguien ha estado leyendo a Laforgue y a los autores franceses". Bueno, es triste decirlo, pero yo recién los leí hace muy poco. En forma retroactiva, veo que los títulos y el tratamiento de Francis Jammes se parecen bastante a los míos. Casi parece que lo hubiera plagiado.

–¿Y el uso insistente de citas?

–Trataba de ser honrada y no robar. Siempre sentí que si una cosa ya había sido dicha de la mejor manera posible, ¿cómo podía uno decirla mejor? Si yo quería decir algo que alguien ya había dicho de manera perfecta, entonces me lo apropiaba reconociéndole a esa persona el crédito. Eso es todo. Si un autor nos deslumbra, creo que uno deberíatener una imaginación extraña y un tanto paralítica como para no desear compartirlo. Alguien más debería leerlo, ¿no le parece?

–¿Algunos maestros de la prosa la ayudaron a encontrar su estilo poético? Elizabeth Bishop, al referirse a su escritura, menciona la prosa de Poe, y cuando se habla de usted siempre se piensa en Henry James.

–Maestros de la prosa, muchos. El doctor Johnson sobre Richard Savage: "En dos meses, lo ilegitimizó el Parlamento y su madre lo desheredó, condenándolo a la pobreza y la oscuridad, lanzándolo al océano de la vida sólo para que fuera tragado por sus arenas movedizas o incrustado contra sus rocas... constituía su peculiar felicidad el hecho de que rara vez encontrara un extraño de quien no hiciera un amigo; pero debe agregarse también que no solía tener un amigo sin que lo obligara al poco tiempo a transformarse en un extraño." O Edmund Burke sobre las colonias: "Puedes esquilar un lobo; ¿pero él se someterá?". O Sir Thomas Browne: "Los Estados no se gobiernan con ergotismos". Llamó a la abeja "esa mosca industriosa" y a su hogar, su "colmena". Su estilo es de una dulzura a prueba de erudición. O Sir Francis Bacon: "La guerra civil es como el calor de la fiebre; la guerra contra otra nación es como el calor del ejercicio". O Cellini: "Tenía a mi lado un perro negro como una morera... Me hinché en mi rabia como un áspid". O los *Comentarios* de César, y el *Cynegeticus* de Xenofonte: ¡El gusto y el interés en cada detalle! En Henry James son los ensayos y las cartas lo que me atraen especialmente. En Ezra Pound, *The Spirit of Romance*; su precisión, su acento inconfundible. Charles Norman dice en su biografía *Ezra Pound* que Pound le dijo a un poeta: "No digas nada, *nada*, que no sea posible en cualquier circunstancia, aun bajo la presión de las emociones, *realmente* decirse". Y Ezra dijo de Shakespeare y de Dante: "Aquí estamos con los maestros; de ninguno de ellos podemos decir 'es el más grande'; de cada uno, debemos decir 'es insuperable'".



–¿Tiene usted en su obra cosas que prefiere y cosas que no le gustan?

–En realidad, sí. Creo que lo más difícil para mí es ser lo suficientemente lúcida y, sin embargo, trabajo bastante para eso, quizás más de lo necesario. Eso es un problema. Y estoy en desacuerdo con mis "enigmas", o como alguien dijo, "the not ungreen grass" ("el césped que no es no-verde"). Una vez, le dije a mi madre: "¿Cómo permitiste que publicara esto?". Y ella me contestó: "No me pediste mi opinión".

–¿Usted busca la crítica de su familia o sus amigos?

–Bueno, de amigos no, pero sí de mi hermano, cuando tengo la oportunidad. Cuando mi madre dijo: "No me pediste mi opinión", debe de haber sido hace años, porque cuando escribí "Un rostro", al principio yo había escrito algo sobre "la serpiente y el niño con un plato de sopa", y ella dijo: "No funciona". "Muy bien –dije–, pero tengo que escribir algo." Cyril Connolly me había pedido algo para *Horizon*. Así que escribí "Un rostro". Fue uno de los pocos textos que escribí que no me dio ningún trabajo. Y ella dijo: "Me gusta", recuerdo eso. Luego, mucho antes de eso, escribí "El búfalo". Pensé que podría molestar a alguna gente porque tenía, a mi modo de ver, una especie de progresión juguetona y espasmódica. Pensé: "Bueno, si suena mal mi hermano me lo dirá, y si tiene algo a su favor lo detectará". Cuando dijo, con gran placer, "Hace volar mi imaginación", yo no pude estar más contenta.

–¿Alguna vez suprimió algo atendiendo a objeciones familiares?

–Sí, "la serpiente y el niño con el plato de sopa". Nunca quise ni siquiera intentar mejorar esa línea. Usted sabe, el señor Saintsbury contó que Andrew Lang le había pedido una vez que le enviara algún trabajo suyo sobre Poe, cosa que hizo, y Lang se lo devolvió. Entonces dijo: "Cuando algo ha sido rechazado nunca vuelvo a ofrecerlo, por diferentes que sean los editores". Bien, eso me impresionó. Porque yo he enviado el mismo texto hasta treinta y cinco veces. No simultáneamente, claro.

–¿La gente alguna vez le pide que escriba poemas para ellos?

–Oh, continuamente. Cualquier tema, desde la muerte de un perro hasta un pequeño recuerdo para guardar en un álbum.

–¿Y a veces los escribe?

–Una vez, cuando trabajaba en la biblioteca, hicimos una fiesta para la señorita Leonard, y yo escribí un par de líneas de coplas sobre un ramo de violetas que le regalamos. El texto no tenía ninguna vida o significado. Algo inerte. La intención era buena, pero su valor era nulo. Después, en la universidad, escribí un soneto por obligación. El epítome del fracaso.

–Louise Bogan dijo que *The Dial* puso en evidencia "la obvia división entre la escritura norteamericana de vanguardia y la escritura convencional". ¿Cree que esta clase de división continúa o ha continuado? ¿Fue ésta, en algún sentido, una estrategia deliberada?

–Creo que la individualidad fue lo mejor. No había un criterio uniforme. Ciertamente no teníamos una estrategia, sólo recuerdo haber escuchado la palabra "intensidad" muy seguido. Una cosa debe tener "intensidad". Ese parecía ser el criterio.

Aplicábamos, creo, lo mismo que aplicábamos a nuestra propia escritura. Como dijo George Grosz en esa última reunión a la que asistió en el Instituto Nacional: "¿Cómo llegué a ser un artista? Curiosidad incesante, observación, investigación... y una cantidad enorme de alegría puesta en el asunto". Creo que se trataba de sentir el gusto por las cosas. Y de encontrar las cosas que a uno le gustaban. Creo que era eso. Y no nos importaba para nada que parecieran heterogéneas. ¿Acaso no dijo Aristóteles que la marca de un poeta es precisamente ver equivalencias entre cosas aparentemente incongruentes? Había mucho incentivo para eso.

–Me pregunto cómo trabajaba usted como editora. Hart Crane se queja, en una de sus cartas, de que usted modificó "The Wine Menagerie", y le cambió el título. ¿Piensa que tenía razones para hacerlo? ¿Les pidió a muchos poetas que hicieran correcciones?

–No. Teníamos una regla inflexible: no pedir cambios, ni siquiera una coma. O se aceptaba o se rechazaba. Pero era una regla demasiado dura, y a veces la desobedecía. ¿Hart Crane se queja de mí? Bueno, yo me quejo de *él*. A él le gustaba el *Dial* y a nosotros nos gustaba él... amigos, con algunos gustos en común. El estaba pasando serias penurias económicas. A mí me pareció desalmado no preguntarle si no quería hacer algunos cambios ("quería" entre comillas). Su agradecimiento de ese momento fue tan ardiente como después inapropiado su repudio... quizás, en ambos casos actuó impulsado por una sensación de inferioridad con la cual yo no estaba familiarizada. (¿Culparnos por haber tenido compasión?) Digo "culparnos" y debería decir "culparme". Realmente no estoy acostumbrada a tratar con gente en ese estado de confusión. El estaba tan *ansioso* por que publicáramos su texto y tan *encantado*. "Si usted lo modificara un poquito –le dije–, a nosotros nos gustaría más." Bueno, yo nunca participé de sus fiestas salvajes. Era ilegal de mi parte sugerirle cambios.

–Quería hacerle algunas preguntas sobre poesía en general. En algún lugar, usted dijo que la originalidad es un subproducto de la sinceridad. A menudo usted usa términos morales en sus críticas. ¿La moralidad necesaria es específicamente literaria, un uso moral de las palabras, o se trata de algo más amplio? ¿En qué sentido un hombre debe ser bueno si quiere escribir buenos poemas?

–Si la emoción es fuerte, las palabras son directas y no ambivalentes. Alguien le preguntó a Robert Frost (¿me equivoco?) si él era selectivo. Contestó: "Llámelo una preferencia apasionada". ¿Debe un hombre ser bueno para escribir buenos poemas? Los villanos en Shakespeare no son iletrados, ¿verdad? Pero la honestidad *tiene* un círculo que la implica, diría. Y sin honestidad, un hombre no es capaz de escribir el tipo de libro que a mí me interesa.

–Otra cosa: en sus críticas, usted hace frecuentes analogías entre el poeta y el científico. ¿Cree que esta analogía es útil para el poeta moderno? La mayoría de la gente consideraría esa comparación una paradoja, asumiendo que el poeta y el científico se oponen.

–¿El poeta y el científico no trabajan acaso en forma análoga? Ambos aceptan con gusto los esfuerzos. Ser rigurosos consigo mismos es uno de los mayores poderes que comparten. Ambos están atentos a las claves, ambos deben afinar la elección, perseguir lo preciso. Como dijo George Grosz: "En arte no hay lugar para la charlatanería, apenas un pequeño espacio para la sátira". El objetivo es la sustancia, ¿no? Bronowski dice en el último *Post* que la ciencia no es una simple compilación de descubrimientos sino que es el proceso mismo de descubrimiento. Como sea, no es algo que se ha establecido de una vez y para siempre, es algo que evoluciona.

–Una última pregunta. Me sentí intrigado cuando leí su comentario de que "Estados Unidos tiene en Wallace Stevens al menos un artista a quien el profesionalismo no lo destruirá". ¿A qué clase de profesionalismo se refería? ¿Y considera que eso es cierto hoy en día?

–Sí. Yo creo que a veces los escritores pierden su inspiración y su fuerza, y esto no debería suceder. La pregunta que yo misma muchas veces me formulo: "¿Qué trabajo puedo encontrar que me permita pasarme todo el tiempo escribiendo?". Charles Yves, el compositor, dice: "No se puede poner al arte en un rincón y esperar que tenga vitalidad, realidad y sustancia. La tela se teje a sí misma como una totalidad. Mi trabajo en la música me ayudó en mi empresa y mi trabajo en mi empresa me ayudó en la música". Yo soy como Charles Yves. Lawrence Durrell y Henry Miller no estarían de acuerdo conmigo.

–¿Pero de qué modo el profesionalismo hace que un escritor pierda su inspiración y su fuerza?

–Supongo que el dinero tiene algo que ver y también el hecho de ser considerado como un erudito. A Wallace Stevens realmente le molestaba mucho que lo catalogaran, categorizaran y lo obligaran a ser científico sobre lo que estaba haciendo... para complacer o responder a los profesores. No lo hacía. Era independiente. Pienso lo mismo de William Carlos Williams. Creo que él no sería capaz de extraer tanto del gran lenguaje norteamericano si fuese sensato todo el tiempo. Y allí reside la belleza de lo que hace... del hecho de arriesgarse y, si uno no puede arriesgarse, ¿cuál es entonces el sentido de todo esto?

Este fragmento pertenece a la serie Los reportajes de The Paris Review *y se reproduce por gentileza de Editorial El Ateneo.*

VERANO12 juegos

TELAR

Complete las palabras, colocando los grupos de dos letras que se dan al pie. Las letras insertadas, leídas de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo, formarán una frase.

AD - AD - AL - AL - AS - AV - CA - CT - EM - ER - EU - IA - LE - NA - OR - PE - QU - RO - SU - TA - UN - VI.

			▼	▼			
1	A	N			C	I	O
2	G	R			U	A	R
3	E	V			E	S	T
4	P	I			S	I	S
5	P	A			G	O	N
6	A	S			C	T	O
7	D	I			C	T	O
8	A	S			E	R	O
9	A	T			I	A	R
10	A	S			T	A	R
11	S	I			B	R	A
12	A	F			I	C	O
13	V	A			I	T	A
14	A	D			D	A	R
15	M	A			G	U	A
16	N	O			C	I	O
17	F	A			I	C	O
18	F	L			E	T	E
19	C	H			P	A	S
20	P	I			N	T	E
21	R	E			M	E	N
22	A	V			A	D	O

SIETE ERRORES

Encuentre ıs siete diferencias.





CRUCIGRAMA

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
1					■						
2						■		■			
3								■			
4						■	■				
5		■		■					■		■
6	■					■					■
7	■		■					■		■	
8					■	■					
9				■							
10				■		■					
11							■				

AYUDAS: IGA, NIN

HORIZONTALES

1. Libro que contiene la ley judía./ Elevamos una plegaria.
2. Refugio./ Letra del alfabeto.
3. Glóbulo rojo de la sangre./ (Joaquín) Compositor y pianista cubano.
4. Utilizaré./ Juego de tablero con dados especiales.
5. Que posee gran fortuna.
6. Prolongación móvil de la mano./ Regaño.
7. Capital de Noruega.
8. Mujer de la nobleza, en Inglaterra./ Río de México.
9. Arbol de Brasil./ Sal del ácido bromhídrico.
10. Trozo de piedra pómez./ Hilo de la caña de pescar.
11. Echar arena./ Noveno.

VERTICALES

1. Jugador tramposo./ Pez marino de piel áspera, del orden de los escuálidos.
2. Te atrevas./ Ahondar y limpiar de fango los ríos con la draga.
3. Haré asonancia de voces./ Entrégale.
4. Alero./ Entrego.
5. Cerro aislado que domina un llano (pl.)./ Onomatopeya del llanto infantil.
7. Radio Nacional de España./ Dios griego del tiempo.
8. Alabe./ En hebreo, así sea.
9. Minuta, lista de platos./ Obstinado, porfiado o terco.
10. Se aplica al reptil que carece de extremidades./ Roturan la tierra con el arado.
11. Hueco, concavidad./ Arrasó.

Crúzex

EL BOOM DE LOS ACOMODOS DE PALABRAS

Ya está en tu kiosco de revistas.



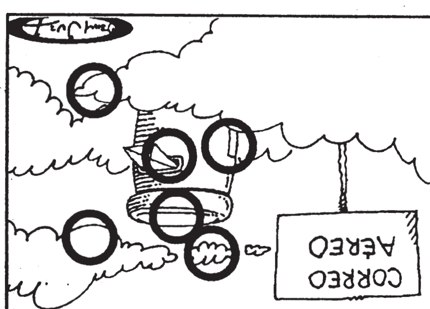
SOLUCIONES

TELAR

1. ANUNCIO / 2. GRADUAR / 3. EVEREST / 4. PIROSIS / 5. PATAGON / 6. ASPECTO / 7. DILECTO / 8. ASADERO / 9. ATAVIAR / 10. ASALTAR / 11. SIEMBRA / 12. AFASICO / 13. VAQUITA / 14. ADEUDAR / 15. MANAGUA / 16. NOVICIO / 17. FACTICO / 18. FLORETE / 19. CHIAPAS / 20. PICANTE / 21. RESUMEN / 22. AVALADO.

“Una derrota peleada vale más que una victoria casual.” José de San Martín

SIETE ERRORES



CRUCIGRAMA

T	O	R	A	■	O	R	A	M	O	S
A	S	I	L	O	■	N	■	E	F	E
H	E	M	A	T	I	E	■	N	I	N
U	S	A	R	E	■	■	L	U	D	O
R	■	R	■	R	I	C	O	■	I	■
■	D	E	D	O	■	R	E	L	O	■
■	R	■	O	S	L	O	■	O	■	A
L	A	D	Y	■	■	N	A	Z	A	S
I	G	A	■	B	R	O	M	U	R	O
J	A	L	■	U	■	S	E	D	A	L
A	R	E	N	A	R	■	N	O	N	O

Autodefinidos

SUPER PUZZLE

$2

Todos los meses en su kiosco

